

kéthasábos  
élőfej: ZENETÖRTÉNET Dohnányi  
egy forrásjegyzet az 1. o. aljára

#### **FORRÁSJEGYZET**

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Előadás formájában elhangzott az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2016. szeptember 8-án.

## A Mozart-andantétól a rostélyosig

{ KUSZ VERONIKA

### A Dohnányi-interjúk néhány tanulságáról

„Meg kell ragadni az alkalmat, amikor a Mester kivételesen nyilatkozó kedvében van. A riporterek elmondhatnák, milyen ritka alkalom ez. Dohnányi Ernő, a muzsika királya, az úr zárkózottságával tér ki minden kérdés elől” – írja az 1940-es évekbeli „riporter” egy Dohnányi-interjú bevezetésében (*Összetartás*, 1943), s nyilvánvalóan nem alaptalanul. Túlságosan kíváncsinak bizonyuló kollégáját ugyanis már jó tíz évvel korábban is így dorgálta a zeneszerző: „a művész magánélete nem a nagyközönség elé való”, [ami] „a nagyközönség elé való, az úgyis a közönség elé kerül, míg a többi: a maga élete, az enyim, és nem is érdekelhet senkit” (*Rádióélet*, 1931). „Tőlem nehéz interjút kapni”, vagy: „nem szoktam nyilatkozni”, esetleg: „erről nem nyilatkozom” – olvassuk egyre-másra, s szinte nincs is olyan Dohnányi-interjú, amelyben ne találkoznánk az olvasó ezekhez hasonló megjegyzésekkel. Persze annak, hogy az újságírók előszeretettel hangsúlyozták, milyen nehéz szóra bírni Dohnányi Ernőt, más oka is lehet. Néhány esetben mintha ezzel magyaráznák a bizonyítványt, azaz interjúalanyuk extrém zárkózottságával igyekeznének indokolni, miért olyan kurta-furcsa a beszélgetés, miért nincsenek igazán lényegbevágó kérdések és válaszok, miért zárja rövidre a zeneszerző a legérdekesebb felvetéseket, s miért beszél ezzel szemben bő lére eresztve – például – a vidéki város helyi szállodájának bosszantó takarítási szokásairól. Tekintve hogy a különféle Dohnányi-hagyatékok sajtóanyagában összesen csupán néhány interjú maradt fenn, s ezekből is minduntalan Dohnányi tartózkodásáról értesülünk, a kutatás eddig nemigen számolt ezekkel a forrásokkal. Beértük az 1971-es Vázsonyi-monográfia olyan megállapításaival, mint hogy „Dohnányi nem szívesen beszélt műveiről. [...] nem írt könyveket, [...] nem nyilatkozott önmagáról. [...] ha már nem tud ellenállni az

amerikai újságírók unszolásának, [...] Bartókról, Kodályról beszél, a magyar népdalkutatás történetéről”.

Vázsonyi megállapítása alapvetően persze megállja a helyét: Dohnányi nem volt abban az értelemben író muzsikus, mint számos kortársa, és nem hagyott hátra számottevő írásos jellegű életművet. A legújabb kutatások cáfolták azonban, amit a monográfus a sajtóbeli megnyilvánulások korlátozott számára és jelentőségére vonatkozóan sugallt. A *Dohnányi válogatott írásai és nyilatkozatai* címmel készülő (s előreláthatólag 2019-ben megjelenő) kötet munkálatai során ugyanis meglepően nagyszámú interjú bukkant fel, melyek közül számos szöveg alapvető és máshonnan ismeretlen információt tartalmaz. Az interjúanyagnak természetesen éppen azért lehet jelentősége, mert a tényleges Dohnányi-szövegek száma korlátozott. S bár az efféle lejegyzett beszélgetéseket nem tekinthetjük autentikus forrásnak, sok esetben kulcsként szolgálhatnak a zeneszerző kompozíciós gondolkodásával, esztétikai meggyőződéseivel és intézményvezetői motivációival kapcsolatos találgatásaink számára.

Habár a további szisztematikus sajtókutatások során jelentősen gyarapodhat a gyűjtött dokumentumok száma, már az eddig rendelkezésre álló tételek is szinte teljes képet adnak Dohnányi pályájáról. Pedig a tökéletes kronológiai kiegyensúlyozottság nem lehet cél: egyrészt mert minél idősebb, híresebb, befolyásosabb volt Dohnányi, annál jobban érdekelte az újságírókat, másrészt pedig mert úgy tűnik, az interjú műfaja koronként, országonként (sőt: kontinensenként) eltérő mértékben volt divatos. Érdekes figyelni az interjút közlő lapok kiadási helyére (fiatal éveiben a legkülönbözőbb európai városok, ahol zongoristaként megfordult; majd az 1930-as évtizedben a budapesti lapok kerülnek túlsúlyba; azután az emigráció állomásai: Ausztria, Nagy-Britannia, Argentína, Egyesült Államok); de sokat elárulnak a beszélgetés során érintett témák is (eleinte a gyermekkorról, a tanulmányokról, a koncertező zongoraművészi mindennapokról esik szó; aztán egyre inkább az intézményvezetői kérdésekről; s végül a háborúról, emigrációról, öregedésről).

Az újságírók Dohnányihoz való viszonyulása is hasonlóan sokféle stációt jár be: az első interjúk közvetlensége lassan távolságtartó tiszteletté alakul, hogy aztán a harmincas évek végétől szinte szolgai alázattá növekedjék (ezzel párhuzamosan maga Dohnányi is szókimondóbbá válik). Az emigráció után a korábbiak sajátos ötvözeete lesz jellemző: derűs hangú interjúkban szólaltatják meg a térben és időben távolról érkezett, csodált-szeretett „Maestró”-t. Ez persze már kívül esik a Dohnányi-írások témáján, inkább a recepció tárgyához tartozik, mint ahogy azok a jelzők és hasonlatok is, melyekkel interjúalanyukat illették az újságírók – mégis érdemes itt néhányat kiemelni közülük. „Fiús őszinteség, egyszerűség és barátságosság” – jellemezte egy londoni zszurnaliszta huszonegy esztendő interjúalanyát; „mosolygós gyermekajkak”, örömtől ragyogó „nagy gyermekszemek” – írták Oslóban a harmincadik születésnapja felé közelítő művésze; „kedves, barátságos ember, aki nagyszerűen tud nevetni [...] az ötven esztendő nem látszik meg rajta” – olvassuk később a budapesti *Színházi Életben* (1927). Az elismertsége csúcsán járó zeneszerzővel kapcsolatban igazán nem

fukarkodnak a fantáziadús jelzőkkel és hasonlatokkal az újságírók: „Neve annyira összeforrott a muzsikával – írja egyikük –, hogy szinte zenei csengésű. Ha hallja az ember, lehetetlen nem Beethovenre, Schubertre gondolnia, s fülében lágy billentésű hangsorok csendülnek fel, mint ahogy összefut a nyál az ínyenc szájában, aki előtt kiejtik a »rostélyos« szót.” Amikor ezek a sorok íródtak – 1942-ben – Dohnányi már idősödik és „kék szemével, fehér hajával, lágy vonásaival olyan, mint egy Mozart-szonáta testet öltött andante-tétele”. (*Magyar Nemzet*). Ezt követően azonban, úgy tűnik, váratlan *accelerando* következett be nála, ugyanis az egyik utolsó interjú bevezetésében éppen hogy azt olvassuk róla: „Hevesen gesztikulál márványszoborhoz hasonlatos kezeivel, s egyszerre jellemzi az egyetemisták féktelen energiája és 81 komponálásnak, dirigálásnak és zenetanításnak szentelt esztendő csöndes nyugalma. [...] Semmilyen jelét nem mutatja annak, hogy lassítaná a tempót” (*The Florida Times-Union*, 1958).

Dohnányi az élete első felében készült interjúkban elsősorban zongoraművészként került előtérbe. Ezek a beszélgetések főképp három témát érintenek: kedvenc zeneszerzőit, kedvenc zongoristáit és gyakorlási szokásait firtatják. Az első két kérdést persze inkább a tanácstalanság szüli – az újságírók alighanem ugyanezt kérdezhették minden feléjük vetődő sztárzongoristától. Ennek ellenére fontos lehet számunkra, hogy huszonévesen úgy nyilatkozott: kedvence „az újabbak közül [!] Brahms; őt követi Schumann”, és „természetesen” szereti Bachot és Beethovent (*The Daily Chronicle*, 1898). Az évek, évtizedek múltával ugyanakkor egyre inkább ódzkodott attól, hogy kedvenc zeneszerzőjét megnevezze: „Hangulat kérdése, mit játszom a legszívesebben” – mondta (*Magyar Nemzet*, 1942). Máskor a hangversenyezést színészi feladathoz hasonlította, sőt azt nyilatkozta: „a reprodukálás [...] annál tökéletesebb, mennél jobban közel áll az előadó művész egyénisége a zeneszerzőéhez. Ha a művész nem érti meg a szerzőt, nem tudja megmutatni a művet sem” (*Film, Színház, Irodalom*, 1943). Tanulságosabb téma a gyakorlás kérdése, mellyel kapcsolatban Dohnányi rendre megdöbbentő válaszokkal szolgált. Fiatal korában zavartan utasította el a szorgalmára vonatkozó célzásokat, és bámulatos öntudatlanságot, apjától örökölt sajátos manuális készséget emlegetett magas szintű technikája kapcsán. Később már nem mentegetőzött, sőt kijelentette, „aki sokat gyakorol, az vagy idegességből teszi, vagy azért, mert zongorázásának módszere technikai szempontból helytelen” (*Összetartás*, 1943). A 82 esztendő Dohnányi végül bevallotta, hogy néhány éve már neki is gyakorolnia kell – persze csak etűdöket.

Az interjúkból egyértelműen kiderül tehát, hogy Dohnányi magukat a koncertdarabokat nem vagy alig gyakorolta, s ez azon pontok egyike, ahol ha futólag is, de közel kerülünk az igazán lényeges kérdésekhez. Repertoárját, mint mesélte, lényegében fiatalkorában sajátította el, illetve egyszer azt is említette, hogy a tanítás során is sok művet memorizált. „Az ifjú éveimben játszott zenei művek – nyilatkozta hatvanévesen – olyan élesen emlékezetembe vésődtek, hogy ezeket ma is akármikor, éjszakai álmomból felzavarva is el tudnám játszani [...]. Egy ízben a fiam aggodalmasan figyelmeztetett, hogy az esti hangversenyre nem készültem. Megnyugtattam, hogy azt, amit harminc-negyven évvel ezelőtt megtanultam, soha

többé átjátszanom már nem kell.” Zseniális és megfoghatatlan zenei memóriájának működéséről talán a következő pár sor árulja el a legtöbbet: „Mint karmester a partitúrákat már azzal a figyelmességgel [...] olvasom, hogy az egymásba kapcsolódó zenei mondatokat megjegyezzem, s így persze sokkal könnyebben, szinte akaratlanul is megtanulom őket.” (*Ünnep*, 1937). (Hogy ez az információ-morzsa kielégítő magyarázattal szolgál-e az olyan legendákhoz, mint hogy Dohnányi évtizedek távlatából vissza tudott idézni egyetlen egyszer lapról olvasott műveket, azt döntse el ki-ki maga.)

Ami az előbb említett saját kompozíciókat illeti: ezekről igazán kevés szó esik az eddig feltárt anyagban. „Hogy milyen? – veti oda szinte bosszúsan egy újságírónak, aki a *Keringő-szvit*ről (op. 39) érdeklődik. – Zene. Így, egyszerűen. Ha szavakban lehetne kifejezni, akkor regényt írtam volna” (*Összetartás*, 1943). Alig fél tucat műve kerül legalább egy-két mondat erejéig szóba: leghosszabban az 1950-es évekbeli *Amerikai rapszódia* (op. 47). A darabot rendelő ohioi egyetem ifjú sajtómunkásai ugyanis szemlátomást elég lelkesnek és erőszakosnak bizonyultak, így nemcsak tartalmas beszélgetéseket, de az életmű egyik legrészletesebb szerzői önelemzését is nekik köszönhetjük. Ezen kívül csupán néhány futó megjegyzés mutatkozik tanulságosnak a művek szempontjából. Egyetlen példa: az interjúkból derült ki, hogy Dohnányi az eddigi feltételezésekhez képest sokkal hosszabb ideig dolgozott nagy formátumú kamaraművén, a *Szeptetten* (op. 37) – már 1932 nyaratól foglalkoztatta (a különféle műjegyzékekben, beleértve a szerző saját listáját, 1935 szerepel a komponálás dátumaként).

-----

Általános esztétikai nézeteivel kapcsolatban valamivel közlékenyebbnek bizonyult a neves interjúalany. Persze befutott művész volt már, amikor határozottabb véleményt formált e tekintetben. 1926-ot írtak, amikor először elhangzott a kérdés (megfogalmazása önmagában is beszédes): „Milyen álláspontot foglal el [a] mester az atonalisták stílusával szemben?” (*Zenei Szemle*, 1926). A második világháború alatt keletkezett interjúkban Dohnányi egyre szókimondóbban, már-már provokatívan fogalmazott a témával, de jellemző, hogy az amerikai években újra óvatosabbá vált – valószínűleg nem függetlenül attól, hogy az 1945 utáni politikai vádak, melyek kis híján ellehetetlenítették, ő maga nagymértékben egyfajta szakmai bosszúnak tekintette. S hogy pontosan miben látta problematikusnak a kortársak zenéjét? Nyilatkozatai alapján úgy összegezhethetjük, hogy a modern kompozíciók többségét tartalmilag üresnek, formailag-technikailag viszont túlkomplikáltnak vélte. A keresettség, az eredetiség hajhászása pedig, vélte szerzőnk, teret ad a nem elég képzett alkotóknak, hiszen szerencsésen leplezheti a mesterségbeli tudás hiányát. Persze az „üresség” Dohnányi szerint természetes velejárója az adott zenetörténeti szituációnak, mivel „a zeneszerző dolga mindig nehezebbé válik. Minél többet mondtak el előtte, annál kevesebb elmondandó marad hátra” (*Magyar Nemzet*, 1942). Feltételezte, hogy ezzel valójában kollégái is tisztában vannak, és – ahogy az

előbb idézett interjúban fogalmazott – a „forma felnagyítása” éppen „a tartalom soványságát” hivatott pótolni náluk.

Dohnányi és kérdezői egyébként nemigen tettek különbséget a 20. századi irányzatok között, sőt egy alkalommal a zeneszerző úgy definiálta a „modern” zenét, mint ami másnapra érvényét és értékét veszti: „a pár évvel ezelőtti termésből modern volt az, amit ma már elfelejtettünk” (*Magyar Nemzet*, 1942). A kortárs stílusirányzatokról részletesebben mindössze két esetben volt szó: egyszer, amikor futólag felsorolta, ki mindenki *nem* áll közel ízléséhez – az atonalisták (ide sorolja Stravinskyt), „a hüpermoderne, újoroszok, újfranciák” (*Zenei Szemle*, 1926). A másik ilyen eset, amikor egy interjúban a népies irányzat került szóba. Ez a szöveg azonban több tekintetben is magára vonja a figyelmet: mindenekelőtt azért, mert a Nyilaskeresztes Párt lapjában, az *Összetartás*-ban jelent meg 1943 novemberében. Az *Összetartás* Fiala Ferenc főszerkesztésében 1937-től megszakításokkal megjelenő, többször betiltott hetilap volt, mely rendszeresen közölt hasonló portrékat kiemelkedő művészekkel, és nyilván elsősorban az ideológiailag rokonszenvező személyiségek közül válogatott. Érthető tehát, hogy a Dohnányi körüli politikai szóbeszédben utóbb többször felmerült ennek a – ráadásul meglehetősen terjedelmes – interjúnak a léte.

A mai kutató számára megmagyarázhatatlan, miért vállalhatta a beszélgetést éppen ezzel az obskúrus lappal. Talán jó pillanatban keresték meg a kulturális vezetés bizonyos lépései miatt köztudomásúlag ingerült Dohnányit? Vagy más, ez idáig ismeretlen körülmények miatt vállalta a szereplést? S vajon valóban áldását adhatta a szöveg publikálására (egyáltalán: kérték jóváhagyását)? Mert nemcsak a médium maga, de az interjú hangvétele is megdöbbenítő: cinikus, vagdalkozó, szinte gátlástalan – Dohnányi mintha kontrollt veszített volna, s vállalhatatlan véleményével szinte elhatárolódna a jelen zeneéletétől (pedig ekkor még a Filharmoniai Társaság és a Rádió is az ő irányítása alatt áll, csak a Zeneakadémia főigazgatói állását hagyta ott Faragó György elbocsátása miatt). A *Magyar Nemzet*-ben 1944-ben Gaál Endre tollából megjelent, hosszú reakcióból úgy tűnik, maguk a kortársak is értetlenül álltak az interjú előtt: Gaál alapvetően tisztelettudó cikkében hemzsegek a „meglepő”, „megdöbbenítő”, „furcsa” jelzők és szinonimáik. Dohnányi ugyanis a népzenei inspirációval kapcsolatban kijelentette például: „Ha a szerzőnek nincs eredeti mondanivalója, akkor fordul a néphez témáért. A zeneszerzés terén általában ma [...] meddőség észlelhető. A zeneszerzők ma nem komponálják, hanem kölcsönkérlik a dallamot. »Ha nekünk nincs, lopjunk a néptől!«” Provokatív véleményével egészen odáig ment, hogy a „Hozott-e a népi zene újat, jelentőset a modern, haladó zeneszerzés szempontjából?” kérdésre határozott *nemmel* felelt. Ezeket a megjegyzéseit valamelyest árnyalja, hogy amikor 1943-ban egy botrányosan gyenge színvonalú kortárs zenei sorozatról beszélt – s voltaképpen úgy tűnik, ez az esemény volt az interjú fő motivációja –, megjegyezte: „különös, hivatalos körök annak idején elzárkóztak olyan jelentős zenei személyiségek műveinek hivatalos jellegű bemutatása elől, mint Bartók Béla vagy Kodály Zoltán, de most a kicsiknek és jelentékteleneknek, akik zenei szempontból

semmit, vagy édeskeveset számítanak, három hangversenyt is rendeztek egymás után”.

Bartókot (s mellette még leginkább Stravinskyt) Dohnányi feltétlenül kivételnek tekintette – ez több amerikai interjúból kiderül. Az alkotó tehetségek hiánya, s ennél fogva az új zeneművek üressége azonban szerinte mind-mind kortünet, s még nem is a háborúk tehetnek róla. Utolsó magyarországi interjúiban előszeretettel fejtette ki meggyőződését: „amikor a kultúra egy bizonyos fokig kiélte magát, jön a civilizáció szerepe. A civilizáció mindig a kultúra hanyatlásának a következménye. Ma már túljutottunk azon a ponton, ahol a kultúra meg a civilizáció megfért egymással. Kényelmesen élünk, de kevesebb a belső mondanivalónk” (*Film, Színház, Irodalom*, 1943). Ezek a többször idézett gondolatok nyilvánvalóan Oswald Spengler történetfilozófustól erednek – bár Dohnányi maga nem nevezi meg forrását, Spengler *A Nyugat alkonya* című munkáját, mely már az első kötet 1918-as megjelenésétől kezdve széles körben népszerűvé vált Magyarországon, és Dohnányinak is olvasmánya volt.

Nem csoda: Spengler téziseiben mintegy filozófiai indoklást, sőt igazolást talált saját esztétikájához. Ugyanakkor nagyon lényeges – s talán ez az interjúk legfőbb tanulsága –, hogy kiderül: Dohnányi egyáltalán nem tekintette magát kivételnek, nem gondolta, hogy a zenetörténet meghatározó komponistája lenne, de még csak azt sem, hogy amin ő jár, az volna a helyes, s főleg a továbbvivő út. Úgy tűnik, saját alkotóművészetét ugyanúgy a dekadens kor termékének vélte, mint kollégáit, csupán azzal a különbséggel, hogy ő mintegy elfogadta a kultúra halálát, és vele azt is, hogy ilyen feltételekkel nem alkothat a régi nagy szerzőkhöz fogható. Dohnányi feltűnően hangsúlyozta továbbá, hogy hiány az „alkotó” tehetségekben mutatkozik, míg „reproduktív tehetség ellenben sok van és némelyik igazán kitűnő” (*Összetartás*, 1943). Elképzelhető, hogy bár – amikor rákérdeztek – elsősorban zeneszerzőnek vallotta magát, voltaképpen valamiféle reproduktív alkotói folyamatnak tekintette, amit végez – mint az egyetlen lehetséges utat az általa felvázolt történelmi-kulturális szituációban.

Végül érdemes kitérni a rádiózással, hangfelvételekkel kapcsolatos megjegyzéseire is. Dohnányi 1927 tavaszán zongoraművészként debütált az akkor szűk másfél éve működő Magyar Rádióban, s 1930-tól a rádió Zenei Tanácsában is részt vett. Újabb egy éven belül, 1931 elején – immár számottevő rádiós tapasztalat birtokában tehát – a Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt. igazgatósága felkérte a „Stúdió” főzeneigazgatói posztjára. A *Rádióélet* című műsoros hetilapban közölt nagyszámú interjú azt sugallja, hogy habár Dohnányi zeneakadémiai illetve filharmoniai tevékenységét az utókor gyakrabban emlegeti, rádiós működésének szinte még meghatározóbb szerepe volt pályáján, és ő maga alighanem ezt a vezető munkát élvezte a legjobban. Nemcsak ezekben a beszélgetésekben, de más interjúkban is szívesen mesélt a rádiófelvételek különleges hangulatáról – például élete első, 1921-es New York-i rádiófelvételéről, amikor is egy olyan pici szobában kellett játszania, hogy majdnem megfulladt. Akusztikai kérdésekről is sokszor esett szó: beszélt arról, hogy a nemzetközi rádiózás első éveiben még száraz, pedál nélküli hangzást kellett produkálni, vagy hogy miképp kísérletezik a zenekar

hangzási beállításaival. Meglepően sokszor hangsúlyozta a rádió közönségnevelő erejét. Szerinte a zenei nevelés „legegyszerűbb és legcélszerűbb módja, ha az illetőt észrevétlenül, szórakoztatva visszük el a hozzá közelálló zenei világból, mondjuk a Strauss-valcertől vagy a magyar nótától a 9. szimfóniához” (*Film, Színház, Irodalom*, 1943). Ezzel kapcsolatban egy mosolyogtató történetet is ismerünk tőle, nevezetesen hogy egy filharmóniai koncert alkalmával a karmesteri pulpitusra lépve hagyományos öltözetű parasztpárra esett a tekintete. Láthatólag első alkalommal jártak hangversenyen. A szünetben valaki kissé tapintatlanul megkérdezte, vajon nem tévedésből kerültek-e ide, mire ők elmondták, amit Dohnányi bezzeg azonnal gyanított: rádión már oly sokszor hallottak filharmóniai hangversenyt, hogy egyszer az életben saját szemükkel is látni szerettek volna ilyet.

Ennél is izgalmasabb Dohnányi azon megállapítása, amelyet a kamarazene és a rádió kapcsolatáról tett, miszerint a rádió az egyetlen eszköz, amely képes lehet a kamarazene „csipkefinom muzsikálás[á]nak minden élvezhető artisztikumát” (*Rádióélet*, 1932) érzékeltetni a nagyobb publikum számára, s ezáltal visszahozni valamit annak intimitásából. Ezzel áll összefüggésben az is, amit a rádiófelvétel művészi követelményeiről mondott. „Aki sokat játszik rádión – fejtette ki egy alkalommal – arra az érdekes tapasztalatra jut, hogy sokkal jobban vigyáz a játékra, mert minden figyelmét oda összpontosítja, arra a – mondhatnám – mechanikai munkára, amit végez, amikor játszik” (*Rádióélet*, 1929). A stúdióban való játék tehát precíz, gondos, ugyanakkor szabad és bensőséges. Érdekes módon úgy látta, ez nagyban különbözik a lemezfelvételtől – utóbbival kapcsolatban egy alkalommal a következő megfontolandó nyilatkozatot tette: „A lemezre való játék [...] más. Ezt le kell egyszerűsíteni. Mesterségesen érdektelenné kell tenni, hogy unalmassá ne váljék. Úgy értendő ez a paradoxon, hogy minél több a rubato, a szabad és önkényes fantáziálás a gramofonlemezen, annál hamarabb megcsömörlik tőle a lemez tulajdonosa, ha sokszor forgatja le ugyanazt a számot. Itt tehát hűvös tárgyilagosságra van szükség, ami konzerválja a lemez előadóját a korai megunástól” (*Magyar Nemzet*, 1942). Hatalmas veszteség az utókor számára, hogy Dohnányi heti gyakorisággal készített rádiófelvételeit nem élvezheti – hiszen ezeket nem rögzítették, vagy amit mégis, mint a háború során feljátszott összes Mozart-zongoraversenyt, az tudomásunk szerint elpusztult a háborúban. Ezzel együtt az idézet jól rávilágít, miért érezzük Dohnányi lemezfelvételeit csupán játéka halvány visszfényének.

A fentiekén túl számos gyöngyszemre – érdekességekre, fontos részinformációra, gondolatébresztő adalékra – bukkanhatunk az interjúkban. Megismerjük például Dohnányi nézeteit a főiskolai tanítás korlátaival kapcsolatban, a Filharmóniai Társaság egy-egy évadbeli műsorát kialakító koncepcióját, a kortárs karmesterekről alkotott véleményét, napi időbeosztását, kertészművészetét, gyermekkori emlékeit (nagyon szeretett gyermekkoráról beszélni!), de többször kérdezik például a női hivatásról is. Ezzel kapcsolatban nem lehet nem idézni sajátosan derűs-cinikus válaszát, melyet a „vannak-e tehetséges zeneszerzőnők” kérdésre adott: „a zeneszerzésben ma éppen olyan kevés a nő, mint azelőtt volt. [...] Régebben azt hittem, hogy a nő sem a matematikához, sem a komponáláshoz nem ért. Újabban

azonban nagyon sok matematikusnővel találkoztam” (*Film, Színház, Irodalom*, 1943).  
Hozzáteszem, de az eddigiekből alighanem sejthető: a kérdéses interjúban a 20.  
századi zeneszerző urak sem kaptak tőle több bátorítást. }

*A tanulmány jegyzetekkel kiegészített változatát októbertől lapunk internetes kiadásában találja meg az Olvasó.*